

LOS AÑOS CINCUENTA Y EL SURGIMIENTO

DE LA GENERACIÓN DE MEDIO

SIGLO EN EL TEATRO MEXICANO

Alejandro Ortiz Bullé Goyri*

Unas primeras notas panorámicas

No fue solamente un relevo generacional, sino un acontecimiento de transformación, de cambio de piel y de gestación de nuevos horizontes expresivos.

Cuando se habla de la Generación de Medio Siglo en el teatro mexicano, no sólo cabe referirse a los extraordinarios momentos teatrales que se dieron con los estrenos de *Rosalba y los Llaveros* de Emilio Carballido (1950) y de *Los signos del zodiaco* (1951) de Sergio Magaña; y de la nueva visión de la realidad social y familiar del México moderno que se configuraba en la dramaturgia; sino de manera más amplia, cabe hablar de una gran revitalización tanto de la literatura dramática, de la escena como de la infraestructura teatral. La modernización del país, generada por el auge económico de la posguerra, contagió a los creadores teatrales; tanto a los autores, actores y directores consagrados, como a los jóvenes que en muchos casos, aún no salían del aula universitaria, pero que estaban ya debutando profesionalmente en los foros más importantes.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

Quizá el antecedente más inmediato de esta transformación haya sido la temporada en 1948 del montaje de Seki Sano y su Teatro de las Artes de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. Es claro que tanto actores, como directores y de manera más notoria, dramaturgos en ciernes, al asistir al legendario montaje descubrieron en ellos una vocación teatral ignorada; como lo llegaron a afirmar en algún momento Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña. En cualquier forma es notable la influencia del realismo norteamericano, tanto teatral como cinematográfico, en la escena mexicana de los años cincuenta y sesenta.

Pero también se puede hablar de otros aspectos significativos en la conformación del fenómeno de transformación teatral en los años cincuenta: la conformación de las dos más importantes instituciones académicas dedicadas a la enseñanza del arte dramático en el país: la Escuela de Arte Teatral del INBA y el Departamento de Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en donde impartían cursos, entre otros Rodolfo Usigli y Fernando Wagner; mientras que en la escuela del INBA se encontraban entre otros, Celestino Gorostiza y Salvador Novo. También se puede –y se debe– hablar y mencionar un aspecto que marcó los derroteros del teatro mexicano en la segunda mitad del siglo XX: La consolidación del teatro universitario,¹ en particular el que promovió y promueve desde entonces la UNAM con dos elementos constitutivos fundamentales: Poesía en Voz Alta y Teatro en Coapa. En ambos casos, se trató de movimientos

¹ Decimos “consolidación” y no “fundación” porque el teatro universitario siempre lo hubo, desde las fundación de la Real y Pontificia Universidad de México en el siglo XVI, pero también porque ya en los años treinta Roberto Lago primero y Julio Bracho después, con su grupo Teatro de la Universidad habrían de marcar con mucho los derroteros del teatro universitario en México. Véase mi libro *Teatro y Vanguardia en el México posrevolucionario*, (Ortiz Bullé Goyri, 2005).

más divididos por la personalidad de sus integrantes que por sus propósitos y estéticas, como se verá más adelante.

Y no debemos dejar pasar la ocasión de advertir que la transformación de la escena mexicana desarrollada en la segunda mitad del siglo XX con la llamada Generación de Medio Siglo, contó también con una participación destacada de un conjunto de artistas plásticos –algunos de ellos también miembros de la generación– como escenógrafos y coparticipes de la transformación escénica como fueron los casos de Juan Soriano, Leonora Carrington, Vicente Rojo, Julio y Alejandro Prieto y otros más; los cuales realizaron tanto escenografías, como vestuarios, escribieron dramas e incluso diseñaron foros teatrales.

En principio, podemos decir, entonces, que la Generación de Medio Siglo, en el caso del teatro, se constituyó como un movimiento de amplio espectro que transformó las estructuras y los paradigmas del teatro mexicano del siglo XX, como puede observarse con claridad en el antes y después del teatro en México de los años cincuenta, en la saludable presencia del teatro mexicano más allá de sus fronteras e incluso en los trabajos académicos dedicados a autores y creadores escénicos de esta generación, como lo testimonia la cantidad considerable de disertaciones doctorales en universidades europeas y norteamericanas. No se trató de manera definida o exclusiva de un fenómeno relacionado con el surgimiento de personalidades creadoras que ocuparon un hueco generacional en el ámbito de la creación teatral, sino de manera más amplia de un conjunto de acontecimientos en donde jóvenes creadores se vieron involucrados o en el que participaron de manera protagónica o muy activa y que posteriormente esas experiencias los marcarían, precisamente, como conformadores de una generación sustantiva dentro del panorama general del teatro mexicano del siglo XX. Una generación que surgió precisamente en una década de gran renovación e impulso en las artes escénicas en la ciudad de México, como se verá a lo largo de este trabajo.

Algunos antecedentes dramatúrgicos y escénicos

Antonio Magaña Esquivel, en su sucinta relación del primer medio siglo del teatro mexicano del siglo XX (Magaña Esquivel, 1963, pp. 86-87), hace mención a los diversos grupos teatrales que, junto con las importantes experiencias innovadoras de Seki Sano y con el consabido teatro “para familias” a cargo de las compañías de las Hermanas Blanch, formaban el ambiente teatral urbano de la ciudad de México hacia finales de los años cuarenta y durante los primeros años de la década del cincuenta. Uno de los grupos más significativos fue el llamado Proa Grupo (1942) dirigido por uno de los directores teatrales de mayor trascendencia en la escena mexicana del siglo XX, José de Jesús Aceves. Este maestro de la escena mexicana fue un impulsor de la modernización de la escena y de los repertorios, que procuró darle aliento al teatro de arte con repertorios de actualidad con montajes de alto nivel artístico; de los cuales se recuerdan sus escenificaciones de *La prostituta respetuosa* y otras obras de Jean Paul Sartre. Igualmente Aceves con su grupo le daría la oportunidad de ver escenificadas sus obras a autores noveles de finales de los años cuarenta; como fue el caso de Luis G. Basurto (*Voz como sangre*) o Edmundo Báez (*Ausentes*), quienes más tarde se consolidarían como autores dramáticos de importancia. Aceves fue por añadidura el director que llevó a escena la obra de Rodolfo Usigli que mayor éxito de público alcanzó: *El niño y la niebla*.² La cual por cierto, marcó la consolidación de

² Armando de Maria y Campos escribió al respecto que: “El suceso teatral del año fue la representación —450 consecutivas— de “El niño y la niebla”, de Rodolfo Usigli, considerado con justicia como el primer autor mexicano, desde José Peón Contreras, y uno de los mejores que escriben en español. Más de 62,000 personas presenciaron las representaciones de esta obra lenormania muy nuestra; sin embargo, por sus caracteres, drama psicoanalítico, muy emotivo, hondo y bien construido. Se representó en la salita del teatro “El Caracol”, y fue dirigida por José de J. Aceves” (Maria y Campos, 1952 pp. 68-69).

Usigli como dramaturgo, pero también el punto de partida del relevo generacional, pues mientras que en el Teatro del Caballito se presentaba con gran éxito esta pieza, al mismo tiempo, Salvador Novo estrenaba en el Palacio de Bellas Artes *Los signos del zodiaco*, generando una cierta polémica entre autores y crítica a propósito de ambas escenificaciones.

El Teatro Estudiantil Autónomo dirigido por Xavier Rojas es otro de los antecedentes importantes en la conformación del teatro mexicano de la generación del medio siglo. Fundado en 1947 procuró seguir el ejemplo español del teatro La Barraca de García Lorca. Se trató entonces de una práctica escénica fuera del contexto de los grandes teatros y compañías, realizado con jóvenes estudiantes y en escenarios cercanos a un público popular, como plazas, jardines. Su repertorio se constituyó por obras clásicas de carácter popular como *La farsa de maese Pathelin*, *El juez de los divorcios*, *El mancebo que casó con mujer brava*; así como versiones escénicas de corridos mexicanos como *El corrido de Elena, la traicionera*, *El corrido del hijo desobediente*, escritas ambas por el poeta Rubén Bonifaz Nuño, o *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* de Antonio Acevedo.

Xavier Rojas, años después, se constituiría como uno de los directores de teatro moderno más significativos en México. A él se debe, no solamente la renovación del repertorio teatral, sino que Rojas también fue uno de los primeros directores en trabajar sus montajes en un teatro arena, para lo cual se creó uno de los escenarios más interesantes de la ciudad de México: El teatro El Granero en la Unidad Artística y Cultural del Bosque.

Ignacio Retes, un director y actor discípulo directo de Seki Sano, inició en 1946 una experiencia teatral que también ofrece elementos interesantes para reflexionar sobre los momentos teatrales previos a la renovación de los años cincuenta. Retes funda un grupo semiprofesional llamado La Linterna Mágica, con el mismo espíritu del libro del autor decimonónico José T. Cuéllar. Es decir, ver a México, su problemática

social y sus paradigmas culturales a través del teatro. El grupo es patrocinado por el Sindicato Mexicano de Electricistas. Retes se inicia como director, llevando a escena obras mexicanas como *Los que vuelven* de Juan Bustillo Oro o *El tejedor de Segovia* de Juan Ruiz de Alarcón, así como *Siluetas de humo* de Julio Jiménez Rueda y una de las pocas obras que escribió el novelista José Revueltas para el teatro; *Israel*. Junto con ellas, Retes y su grupo eligieron obras extranjeras con una cierta orientación de crítica política como *Los zorros* de Lilian Hellman. En ese interés de vincular al teatro con la realidad social y política del país había una cercanía con lo que en 1932 realizó el Teatro de Ahora.

Con esa estética Retes estrenará en 1950 la más significativa de las pocas obras de José Revueltas: *El cuadrante de la Soledad*, con una escenografía de Diego Rivera, la cual alcanzó no sólo un notable éxito de crítica y de público, sino también discusiones al interior del Partido Comunista, al que pertenecía el propio Revueltas, sobre la función social del arte. La obra de Revueltas, resulta en todo caso un excelente ejemplo de un teatro testimonial del México del medio siglo, y que en muchos aspectos su discurso teatral puede resultar vigente en la actualidad (Maldonado, 2003).

Los autores dramáticos

Si bien el panorama dramático en México siempre ha sido abundante, a pesar de lo que se diga, hacia finales de los años cuarenta y sobre todo en los primeros años de los años cincuenta se puede hablar de un momento de gran resonancia. En esos años se estrenan de manera consecutiva un conjunto de obras que a la postre resultan esenciales para comprender la fisonomía del teatro mexicano del siglo XX. Puede iniciarse el recuento con el estreno de *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli en 1947, seguido por otros dos de los estrenos más significativos de Usigli, *Corona de sombras* de 1949 y *Noche de*

estío, en 1950 y casi de manera paralela se estrena en el Palacio de Bellas Artes, *Rosalba y los llaveros* de Emilio Carballido, y en los años subsecuentes vendrían *Los signos del zodiaco* de Sergio Magaña, *El color de nuestra piel* (1952), de Celestino Gorostiza, *La culta dama* de Salvador Novo, *Aguardiente de caña* y *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández, *Clotilde en su casa* de Jorge Ibarguengoitia (estrenada en una versión titulada *Adulterio exquisito*); así como las primeras obras de Héctor Mendoza como dramaturgo: *Ahogados* (1952) y *Las cosas simples* (1953), entre otras obras más de autores por entonces noveles, que significaron un hito no sólo en el teatro mexicano de los años cincuenta, sino también en las décadas subsecuentes. Junto con ellos, indudablemente los autores dramáticos insignia de la Generación del Medio siglo, surgen otros autores que, o bien se quedaron en el camino, o se encontraron al igual que Ibarguengoitia, más cómodos en la narrativa, como ocurrió con Juan García Ponce, quién inicia su labor como escritor con el interés de ser dramaturgo y llega incluso a estudiar teatro, como muchos de los autores mencionados en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Otros dos dramaturgos importantes que se inician en esos años cincuenta son Federico S. Inclán, autor, entre otras obras de *Hoy invita la Güera*, *Espaldas mojadas* y *Frida Kahlo* y el otro es el escritor e intelectual de origen guatemalteco, Carlos Solórzano, quien estrena en 1952 su drama *Doña Beatriz la sin ventura* y posteriormente en uno de los programas de Poesía en Voz Alta, *Los Fantoques*. Solórzano desarrolló una trayectoria muy sólida en el teatro, tanto por su condición de dramaturgo, como por su formación y labor académica en la carrera de teatro en la UNAM y, desde luego, como impulsor de movimientos teatrales sustantivos de aquellos años, como el teatro estudiantil de la UNAM y su cercanía con Poesía en Voz Alta. Por añadidura, Solórzano es reconocido también como un narrador importante.

Un caso distinto es el de Héctor Azar, quien como estudiante de letras en la UNAM se orientó en un principio hacia la poesía y después de su labor docente como maestro preparatoriano y de sus experiencias como iniciador de Teatro en Coapa se transforma en dramaturgo hacia los años sesenta con obras como *La Appasionata* y *Olimpica*.³ Azar también se desempeñó como director de escena y como promotor teatral de gran envergadura y dejó una obra narrativa no desdenable en su calidad.

Todos ellos, y otros más que no alcanzamos a mencionar en este corto espacio, de cualquier forma deben considerarse como integrantes de la Generación de Medio Siglo, con los mismos méritos que los reconocidos como tales, ya sea en los terrenos de la narrativa como en los dominios del arte teatral.

Una mención aparte por su singularidad, en todos los sentidos, cabe hacerse de la escritora Elena Garro, quien aún perteneciendo a una generación anterior, se inicia propiamente como dramaturga y narradora en los años cincuenta; más concretamente en uno de los programas de Poesía en Voz Alta.⁴ La fuerza, el vigor, la profundidad y la riqueza de imaginación teatral, hacen de su teatro, sin hablar de su narrativa, una escritora fuera de serie en el panorama de las letras y la cultura en México en la segunda mitad del siglo veinte.

³ Una anécdota interesante al respecto es la que refería el mismo Azar en relación con sus inicios teatrales: “Entonces llega una vez el director de la prepa y me dice: ‘¿por qué no formas un grupo de teatro?’, digo ‘¿teatro?, pero si yo no sé nada de teatro’; ‘tampoco sabes nada de literatura y tienes mucho éxito’” (cit. por Bourges, 2000, p. 32)

⁴ Elena Garro estrena en el cuarto programa de Poesía en Voz Alta tres de sus obras cortas: *Andarse por las ramas*, *Los pilares de doña Blanca* y *Un hogar sólido*.

El teatro universitario. Dos movimientos escénicos: Teatro en Coapa y Poesía en Voz Alta

Hacia el año de 1952, en pleno auge modernizador del alemanismo y ante la nueva perspectiva que la creación de la Ciudad Universitaria al sur de la ciudad de México significaba para la educación y la cultura en México, Jaime García Terrés, como nuevo encargado de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México desarrolla un plan de acción cultural de gran envergadura. Para los proyectos teatrales le encarga al novelista y dramaturgo Carlos Solórzano, hacerse cargo de éstos y así se da inicio a la revitalización del teatro universitario en México.

Por otro lado en los terrenos de la por entonces recién inaugurada Preparatoria número 5 de la UNAM, Héctor Azar, profesor de literatura, es invitado a realizar un programa de teatro con los estudiantes en 1954. Surge entonces la idea de revitalizar a autores clásicos de la literatura española en un principio y promover las actividades escénicas entre jóvenes preparatorianos. De acuerdo con testimonios los resultados fueron tanto artísticos como de participación y de público fueron excelentes (Bourges, 2000, pp. 31-44). El primer programa tuvo lugar el 12 de octubre de 1955 estuvo constituido por: *La pérdida de España* (teatralización de romances históricos), *La cueva de Salamanca* de Miguel de Cervantes y *Doña Endrina* del Arcipreste de Hita. Teatro en Coapa alcanzó a vivir como movimiento hacia 1963 uno de los momentos más emotivos del teatro mexicano del siglo XX, cuando ya conformada una compañía de teatro universitario se alcanzó prestigio internacional ganando el Premio del Festival Internacional de Teatro Universitario en Nancy, Francia, con el montaje de *Divinas palabras* de Valle Inclán, bajo la dirección de Juan Ibáñez, con la escenografía de Vicente Rojo y el vestuario de Marcela Zorrilla y la dirección artística del propio Héctor Azar.

Poesía en Voz alta, movimiento auspiciado también por la Universidad, tuvo objetivos más o menos similares a los de

Teatro en Coapa: reinterpretar a los clásicos, acercar al público a nuevas maneras de hacer teatro y renovar en términos más amplios la escena mexicana.⁵

Su repertorio inicial fue también escogido con el fin de entablar un diálogo entre textos clásicos de la hispánica como *El libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita o *La farsa de Casta Susana* de Diego Sánchez de Badajoz, la *Égloga IV* de Juan del Encina, la escena de la boda de *Peribáñez* de Lope de Vega, un recital de canciones españolas del renacimiento y cuatro obras cortas de Federico García Lorca: *La doncella*, *el marinero* y *el estudiante*, *El paseo de Buster Keaton*, *Quimera* y la escena del niño y el gato de *Así que pasen cinco años*.

Su inicio se puede datar el 19 de junio de 1956 con el estreno del primer programa en el Teatro del Caballito, que sería escenificado también en Ciudad Universitaria.

Después se escenificarían obras de diversa índole estética, como los montajes de José Luis Ibáñez de *Asesinato en la catedral* de T.S. Eliot o *Las criadas* de Jean Genet.

Como movimiento teatral fue impulsado por Octavio Paz y Juan José Arreola, pero tuvo una participación fundamental de muchos de los jóvenes que constituirían después esa Generación de Medio Siglo, empezando por el dramaturgo y director de escena Héctor Mendoza, Carlos Solórzano, Elena Garro, y hasta el mismo Carlos Fuentes quién llegó a escribir uno de los programas de mano de *Poesía en Voz Alta*.

Como refieren testimonios y como se pone de manifiesto en el material gráfico con que se cuenta,⁶ *Poesía en Voz Alta* dio cauce no sólo a una renovación del repertorio teatral de

⁵ "Deliberadamente hemos optado por la solución más difícil: la de jugar limpio al antiguo y limpio juego del teatro" Se informa en el texto de presentación del primer programa de *Poesía en Voz Alta* (Bourges, 2000, p. 45)

⁶ Véase el trabajo de Roni Unger *Poesía en voz alta*, (Unger, 2006), que es hasta el momento la revisión más completa de este movimiento.

la época, como era uno de sus objetivos, así como revisar algunos de los textos clásicos de la tradición hispánica, sino, ante todo, abrirle cauce al concepto de puesta en escena, de otorgar al director de escena la responsabilidad creativa del espectáculo teatral, más allá de la consabida idea de que lo más importante de un espectáculo teatral sea el texto dramático. Así, con ello se inicia y se consolida como autor dramático y como director precisamente Héctor Mendoza, quien haría realmente escuela en su modelo de dirección de escena y también como formador de cuadros de actores y directores en las subsecuentes generaciones del teatro en México. Pero junto con él habría que hacer mención a dos directores de escena surgidos también de Poesía en voz alta y que son parte sustantiva de la gente de teatro de la Generación de Medio Siglo: Juan José Gurrola y José Luis Ibáñez. Como también lo sería Miguel Sabido surgido de Teatro en Coapa, pero que comparte con mucho el espíritu aventurero y de constante búsqueda de los otros directores de la generación.

Otro aspecto que cabe destacar de Poesía en Voz Alta y de su impacto como detonador de nuevos rumbos en la estética teatral mexicana, fue la sugerente combinación en sus repertorios en sus diversos programas de textos clásicos, autores modernos europeos y obra dramática nacional de autores de claro espíritu vanguardista, como lo fueron las obras de Elena Garro (*Andarse por las ramas*, *Los pilares de Doña Blanca*, *Un hogar sólido*) de Carlos Solórzano (*Los fantoches*), la única obra teatral de Octavio Paz, *La hija de Rappaccini*; así como también *Penélope* de la pintora surrealista Leonora Carrington.

El teatro universitario es, como se ha visto, una de las más genuinas aportaciones que la Generación de Medio Siglo hizo al teatro en México, desde sus primeras experiencias escénicas en esa década prodigiosa hasta finalizar el siglo veinte.

La culminación de ambos movimientos Teatro en Coapa y Poesía en Voz Alta se da con tres montajes extraordinarios ya en los años sesenta: *Divinas palabras* (1964) de Ramón del

Valle Inclán dirigida por Juan Ibáñez, *Don Gil de las calzas verdes* (1966) de Tirso de Molina dirigida por Héctor Mendoza y *Olimpica* (1964) escrita y dirigida por Héctor Azar. Estas puestas en escena, más allá de los reconocimientos obtenidos y de las divergencias personales o de grupo dentro del movimiento de teatro universitario, resultaron ser la culminación de una búsqueda de nuevos horizontes en el teatro mexicano, pero también la consolidación de esa nueva generación que surge en los años cincuenta y que marca y define tendencias y características en el teatro mexicano moderno; así como el que realizan las generaciones actuales, herederas de una tradición forjada en la mitad del siglo XX.

Escenarios significativos en el teatro mexicano de los años cincuenta

En 1953 se inaugura un teatro diseñado y equipado con lo más avanzado en tecnología teatral hasta entonces en el sur de la ciudad de México, el Teatro de los Insurgentes. Su diseño fue realizado por el arquitecto Alejandro Prieto, hermano de Julio Prieto, quien después habría de construir los teatros del Seguro Social en el país.⁷

La puesta en funcionamiento de este gran teatro puede resultar emblemática para entender la configuración del panorama teatral del México moderno a partir de los años cin-

⁷ Esto es lo que se anunciaba en una revista cultural titulada *Arte*: "Por fin un teatro de categoría para la ciudad.

(...)Nos referimos al 'Teatro de los Insurgentes', que es una construcción a la que caracteriza la audacia de concepto, pues desde su ubicación, muy al Sur de la avenida Insurgentes, hasta su arquitectura moderna, en todo difiere de los conceptos tradicionales (...)

La sala alojará en óptimas condiciones de acústica y visibilidad a los 1,300 espectadores. (...) Pero lo verdaderamente interesante para los artistas (...) es la característica disposición que se le ha dado al foro, constituido por un disco giratorio, que avanza hasta media sala (...) (N.G. 1952, p. 24)

cuenta. El Teatro de los Insurgentes aparte de sus avances técnicos expone en su fachada uno de los últimos murales importantes de Diego Rivera “La historia del teatro mexicano”, que más bien resultó una reflexión plástica sobre la teatralidad de la historia de México. Rivera tomó como punto de partida una de las llamadas “Comedias Antihistóricas” de Usigli; la recién estrenada pieza *Corona de sombra*, que explora los acontecimientos ocurridos en el llamado Segundo Imperio; de manera que no es de extrañar la presencia en el mural como uno de los aspectos más sobresalientes las imágenes de los emperadores Maximiliano y Carlota, por otra parte presenta como tema central al popular cómico Mario Moreno “Cantinflas” en una escena sugerente: Quitándole riqueza a la burguesía y repartiéndola entre los pobres.

El Teatro de los Insurgentes se inauguró, justamente, con el estreno de una obra de teatro de revista *Yo Colón* estelarizada por el propio “Cantinflas”.

Este hecho resulta un indicador de las transformaciones en el teatro mexicano del medio siglo, no sólo por las características en sí, sino porque esta escenificación bien puede considerarse como el momento final de una tradición teatral mexicana que venía desde un siglo antes: el teatro de revista. Después de esta experiencia, salvo por algunos momentos de intentos por revivir el género o de nostalgia arqueológica, el teatro de revista mexicano dejó de tener presencia en los escenarios nacionales. Algo había pasado ya en la vida social y política del país que el acto de pasar revista a acontecimientos sociales, políticos y culturales en el país a través del teatro, dejó de tener validez, convirtiéndose en un discurso desplazado. Mientras que el teatro realista, de análisis social o psicológico comenzó a consolidarse, como un discurso dominante, junto con el llamado teatro de búsqueda cercano al expresionismo y al llamado teatro del absurdo; así como la presencia cada vez más frecuente y exitosa de la comedia musical norteamericana en los escenarios de la ciudad de México.

Junto con la apertura de esa significativa nueva sala teatral es importante destacar también la enorme importancia que adquirió en el surgimiento de la vida teatral de la Generación de Medio Siglo, el ya desaparecido Teatro del Caballito, en el que se realizaron varias de las memorables propuestas escénicas de Poesía en Voz Alta y varios de los montajes más significativos en esa renovadora década de los años cincuenta. Este escenario se ubicaba en lo que fue la célebre Glorieta del Caballito en el cruce de avenida Juárez y Paseo de la Reforma en la ciudad de México y que tuvo que ser demolido para dar cauce a la modernización de la urbe, en virtud de que el Paseo de la Reforma se prolongó hacia los rumbos de Peralvillo y Nonoalco.⁸

Hay que mencionar también al legendario Teatro de la Capilla en Coyoacán, que Salvador Novo dio vida y en donde estrenó por primera vez en México *Esperando a Godot* de Samuel Beckett en 1955 y en el que se escenificaron numerosas obras de teatro de arte y que realmente funcionó como un espacio alternativo al teatro comercial que por entonces se realizaba en los teatros del centro de la capital del país.

Una breve nota última

1950 marca, como se ha visto, el cambio de rumbo en el teatro mexicano, Es el año cero del relevo generacional. Mientras los grandes maestros de la dramaturgia alcanzan su cúspide creativa, como ocurre con Rodolfo Usigli o Xavier Villaurrutia,

⁸ Salvador Novo, en un discurso pronunciado a propósito de la última función que se daba en el Teatro del Caballito, el primero de julio de 1963, mencionó lo siguiente: "Pronto la piqueta municipal va a reducir a polvo este recinto. Urge zanjar a la ciudad, abrir anchos canales a su tráfico denso; comunicar a los Fernández de Peralvillo con los Fernández de las Lomas (...). Y aquí, donde la UNAM ha venido regalando el espíritu, a partir de mañana, y mientras algún millonario erige algún bello condominio, se regalará cascajo" (cit. por Carbonell-Mier Vega, 1988, p. 13)

Celestino Gorostiza y Salvador Novo, en ese mismo año y en los subsecuentes los nuevos autores comienzan a descollar con el apoyo de sus maestros. Pero no deja de ser difícil determinar una estética, un estilo o, al menos, una uniformidad generacional en todos los autores dramáticos que surgen con el medio siglo. Pero sí es claro que se trató de una transformación amplia y revitalizadora en las letras dramáticas del país.

Es bueno no dejar de mencionar que muchos de los derroteros del teatro mexicano de la segunda mitad del siglo XX, se fueron dando en muchos casos, no por la continuidad de los movimientos surgidos como primer impulso en los años cincuenta, como *Poesía en Voz Alta*, *Teatro en Coapa* o la presencia de nuevas voces en la dramaturgia mexicana moderna, sino también y de manera muy decidida por la recia personalidad de muchos de los participantes e impulsores de estas experiencias. Al grado tal que prácticamente muchos de ellos constituyeron verdaderas escuelas con discípulos que al aprender y trabajar con ellos, continuaron con su obra y establecieron un enfoque a veces estilístico o formal a la práctica teatral de las décadas subsecuentes. Pero eso será motivo de ulteriores disquisiciones. Lo último que podríamos añadir en estas líneas es que el primer balance que se hace de todo este conjunto de experiencias teatrales; de sus alcances, propósitos y dimensiones se da hacia 1966 cuando Luis Guillermo Piazza organiza un ciclo de conferencias bajo el rubro de una interrogante: “¿Qué pasa con el teatro en México?” (Piazza, 1966). Lo que ahí se dijo y discutió tenía que ver no sólo con la actualidad teatral, sino con lo que se heredaba de lo que en 1950 había empezado a gestarse: La modernidad en el teatro mexicano y con ello el avance y presencia en los territorios de la escena de lo que se la ha dado en llamar “La Generación de Medio Siglo”.

Obras citadas o consultadas

- Adame, Domingo, *Teatros y teatralidades en México siglo XX*, Xalapa, Universidad Veracruzana-AMIT, 285 pp. 2004.
- Bixler, Jacqueline, *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2001, 369 pp.
- Bourges Valles, Marcela Eugenia, *Teatro estudiantil universitario UNAM, 1955-1972*, [tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro], México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, colegio de Literatura Dramática y Teatro, 2000, 119 pp.
- Carballido, Emilio, "Teatro en 1951", *Arte*, num. 1, México, 1952, pp. 9-12.
- Escenario de dos mundos, Inventario teatral de Iberoamérica*, v. (Moisés Pérez Coterillo, ed.) Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, [Sección México].
- Foster, David William, *Estudios sobre teatro mexicano contemporáneo: Semiología de la competencia teatral*, New York, Peter Lang, 1984, 149 pp.
- Fuentes Ibarra, Guillermina, *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*, México, UNAM-INBA (Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", CITRU), 2007, 300 pp.
- Gómez, Hilda Saray, La crítica teatral en México 1950-1990", *Historia del teatro latinoamericano, vol. IV. 1950-1990 (Estado de la crítica)*, Inédito [copia fotostática].
- Ita, Fernando de, "La danza de la pirámide: historia, exaltación y crítica de las nuevas tendencias del teatro en México", *Latin American Theatre Review*, núm. 23-1, 1989.
- Lobato, Imelda, Julio César López y Leslie Zelaya, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*, México, Secretaría de Cultura de Michoacán-CONACULTA/INBA, 330 pp.

- Magaña Esquivel, Antonio, "El teatro mexicano contemporáneo" en *Revista Interamericana de Bibliografía*, XIII, 4, 1963.
- , *Medio siglo de teatro mexicano*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, 174 pp.
- Magaña, Sergio, "Crítica y autocrítica" en *Boletín Teatral*, México, Roberto Acevedo y Álvaro Cruz editores, Año 1, núm. 3, 1953, pp. 1.
- Maldonado González, Martha. *El "barrio bajo" frente a la modernidad en El cuadrante de la Soledad de José Revueltas*, [tesina de Especialización en Literatura mexicana], Depto. de Humanidades, UAM-A, agosto de 2003.
- Margules, Ludwik. "Algunas reflexiones en torno a la puesta en escena mexicana de los años cincuenta a los años noventa", en *El teatro mexicano visto desde Europa*, (Daniel Meyran y Alejandro Ortiz Ed.), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan/CRILAUP, 1994, pp. 279-289.
- Maria y Campos, Armando De, "México y su teatro en 1951", *Platea, revista de las actividades teatrales y artísticas*, núms. 11 y 12, Buenos Aires, agosto de 1952, pp. 66-67, 69.
- Meyran, Daniel, 1996, *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, Roma, Bulzoni Editore, 1996, 141 pp.
- Monsiváis, Carlos, "La lucha por (contra) la modernidad" en *Artes Escénicas*, año 1, núm. 4, 1987-1988, pp. 4-6
- Oberdoerffer, Marianne, *Contemporary Mexican Theater 1923-1959*, [tesis], Austin, Texas, 1960, 234 pp.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "La poética teatral del joven dramaturgo Jorge Ibargüengoitia", en *Signos Literarios y Lingüísticos*, revista semestral del Departamento de Filosofía, CSH, UAM-I, núm. 11, vol. VI, enero-junio de 2004, pp. 43-53.
- , *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005, 285 pp.
- Partida, Armando, "De la posguerra a nuestros días, 1950-1987", *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de*

- Iberoamérica*. 3, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pp. 101-111.
- Partida, Armando, *La vanguardia teatral en México*, México, Instituto de Seguridad Social y Servicios para Trabajadores del Estado, (Col. Biblioteca del ISSSTE ¿Ya leíste?), 2000, 158 pp.
- Rabell, Malkah, "La generación de los cincuenta", *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. 3, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, p. 117-170.
- S.A. (NG') "Por fin un teatro de categoría para la ciudad", *Arte*, núm. 1, 1952, p. 24.
- Solórzano, Carlos, "El Teatro Mexicano Contemporáneo" en *Casa de las Américas*, La Habana, 1965.
- , *Testimonios Teatrales de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, 240 pp.
- , 1996, "Section Mexico", in *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, v. 2, (Americas) (Don Rubin, ed.) London/Toronto: ITI-World Encyclopedia of Contemporary Theatre Corporation, 1996. pp. 311-330.
- Tavira, Luis de, "Héctor Mendoza de 1953 a 1983" en *Escénica*, Primera época, núm. 3, 1983, pp. 3-7.
- Tema y variaciones de literatura* # 23 (El teatro mexicano del siglo XX), (Alejandro Ortiz Bullé Goyri, ed.), México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005, 403 pp.
- Unger, Roni, *Poesía en voz alta*, México, CITRU-INBA/UNAM, 2006, 222 pp.